

LA CONFLICTIVA RELACION ENTRE LO NUEVO Y LO VIEJO

Usos y abusos en las intervenciones en el patrimonio urbano y arquitectónico en la ciudad de Córdoba en los últimos años

Martín Fusco

Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño.

Universidad Nacional de Córdoba

Vélez Sarsfield 262 – Ciudad de Córdoba (5000)

pmfusco@hotmail.com

RESUMEN

La doble condición de documento y monumento de la ciudad entendida como patrimonio demanda, en un principio, ineludibles acciones para su conservación. En los últimos años en la ciudad de Córdoba la conservación del patrimonio urbano y arquitectónico ha tomado unas características particulares. Gestionadas por el Estado provincial utilizando a la idea de progreso como el argumento que las justifica, sostiene y da sentido, se ha omitido en las intervenciones la consideración de la cualidad de documentos de los bienes; dotándolos de un nuevo y extraño sentido de monumentalidad. El estudio de una serie de casos delata la dificultad para relacionar la nueva arquitectura con la patrimonial y la inclusión de esta última en discursos que en los cuales la memoria ha sido expresamente fragmentada y manipulada y la técnica deliberadamente exaltada.

1. INTRODUCCION. La ciudad como patrimonio

En las últimas décadas la noción de patrimonio ha experimentado una creciente ampliación en cuanto a los tipos, categorías y procedencias de los objetos que se incluyen bajo su definición. En términos físicos, la extensión del carácter patrimonial desde el objeto aislado al conjunto se viene reclamando desde mediados del siglo XX, habiéndose convertido en nuestro tiempo casi en un precepto disciplinar. En ese sentido y en relación a lo construido, hoy en día podemos afirmar que la ciudad entera conforma nuestro patrimonio, afirmación cuyo primer fundamento es el hecho de haberla heredado de quienes nos precedieron en su construcción, transformaciones y usos. A partir de ello, cada generación de ciudadanos, recurriendo a saberes expertos, decantados y compartidos, debe reconocer y seleccionar entre todos los elementos que configuran el artefacto urbano —y no solo entre las obras de arquitectura— a aquellos que por sus cualidades merecen una atención especial y ciertos y diferentes grados de tutela. Dichas cualidades —los valores— refieren a múltiples dimensiones que desde las iniciales categorías de lo estético y lo histórico definidas con precisión en el siglo XIX, con el paso del tiempo y la continua reflexión se han multiplicado generando una compleja axiología relacionada a la condición de lo patrimonial, la que de ningún modo es absoluta y definitiva sino que está íntimamente ligada a los contextos de selección. De este modo, nuevas categorías han englobado a las anteriores al tiempo que han surgido nuevas clasificaciones y nuevos conceptos, tales como el de valor arquitectónico —una categoría integrada por otros valores que concurren en su

definición—, el valor ambiental, el valor formal, el valor simbólico, el valor de utilidad, entre otros.

El valor de utilidad del patrimonio refiere a la posibilidad de usar a ciertos bienes para satisfacer demandas concretas que emergen de los grupos sociales que los poseen y tutelan; o de convertirse en herramientas aptas para elaborar respuestas a interrogantes o cuestionamientos de diversa índole que surgen en el seno de esos grupos sociales en tiempos históricos diferentes y distantes. Una de las interpretaciones sobre el valor de utilidad del patrimonio permite concebirlo como un bien capaz de suministrar información que puede ser utilizada para ampliar y profundizar el conocimiento que tenemos acerca de diferentes aspectos del mundo que nos rodea. En ese sentido, la ciudad, asumida como patrimonio — en términos de herencia, o sea como un objeto que viene del pasado y nos habla de él—, es un documento. El término *documentum* deriva de la raíz *docere*, que significa enseñar. Un documento es lo que enseña, o lo que prueba una determinada cosa o acción. Desde su pretendido carácter científico, la Historia ha apelado a los documentos utilizándolos como las pruebas de la veracidad de los procesos que pretende narrar; de ahí que la objetividad sea la cualidad más apreciada en ellos. Precisamente ciudad y arquitectura son los documentos a partir de los cuales la historia urbana y la historia urbanística, entre otras disciplinas, construyen sus objetos de trabajo y desarrollan sus investigaciones.

A su vez, en tanto objeto que nos habla de pasado, todo documento es un monumento. Arraigado en las palabras latinas *mens* (mente), *memini* (memoria), *monere* (hacer recordar), el concepto de monumento designa a aquella cosa que puede hacer volver al pasado, asegurar el recuerdo, conjurar el olvido; es el material y a la vez el soporte a través del cual la memoria colectiva va configurándose y sosteniéndose. Un monumento es un objeto cargado de un valor simbólico, lo cual es independiente de sus dimensiones, su escala y su rol en la trama de la ciudad. En términos semánticos, los monumentos no son neutros; por el contrario encarnan y expresan el carácter mítico, deformante, anacrónico y confuso de la memoria colectiva, entendida como el conjunto de recuerdos compartidos por los individuos que conforman un tejido social. O sea un fondo de vivencias comunes cuyo recuerdo a lo largo de un devenir en compañía les otorga la coherencia y la cohesión que se asienta, entre otras cosas, en un pasado común. De esta manera, los monumentos tienen la intencionalidad de proyectar hacia el futuro la imagen que de sí misma cada sociedad histórica ha creado y pretende legar, al tiempo que a lo largo de su trayectoria vital recogen otros significados aportados por quienes los heredan y los usan, significados que se superponen a los primeros enriqueciendo el mensaje y complejizando sus interpretaciones.

2. LA CONSERVACIÓN DE LA CIUDAD COMO PATRIMONIO

2.1. El llamado al progreso. La conservación en la ciudad de Córdoba en los últimos años

La doble condición de documento y monumento de la ciudad entendida como patrimonio —o lo que es lo mismo, como "símbolo colectivo"— demanda, en un

principio, ineludibles acciones para su conservación, asumida esta última como una responsabilidad de todos los ciudadanos y como un deber del Estado. En un segundo momento, dicha dualidad planteada desde la valoración y sus jerarquías ofrece dificultades a la hora de fijar los criterios que ordenen y guíen los proyectos de intervención, en tanto la atención especialmente puesta en una u otra de sus condiciones debería generar limitaciones al impulso creativo de los diseñadores o por el contrario, una absoluta libertad en las decisiones. Tales dificultades surgen al trabajar sobre estructuras urbanas cuyo ciclo vital no ha concluido, sino que por el contrario, experimentan una dinámica intensa y con grados cambiantes de aceleración, en los cuales los procesos de fragmentación, descentramiento, densificación, dispersión, etc., son una constante. Las ciudades que habitamos no son objetos arqueológicos; a diario modifican todos los niveles de su estructura física e incorporan nuevos sentidos, y ello supone un desafío cuando lo que nos proponemos es conservar aquello que puede ofrecer hoy o en el futuro información sobre el pasado. A la luz de lo anterior, la conservación del patrimonio no puede ser considerada hoy en día una actividad paralizante ni obstructora de los inevitables cambios que el componente material de la ciudad experimenta como consecuencia de las transformaciones que registra la sociedad que la habita. Conservar un sector urbano o un conjunto arquitectónico no significa "congelarlo" en el momento actual, ni mucho menos retrotraerlo a momentos presuntamente originales según se entendía la restauración en sus comienzos. Sin embargo, atendiendo a lo expuesto más arriba en cuanto al valor documental y simbólico de los bienes del pasado, la conservación tampoco puede asumirse como una variante del proyecto arquitectónico y urbano en la cual lo pre-existente se transforma en una mera fuente de inspiración para búsquedas puramente formales que, indefectiblemente, involucran nuevas significaciones.

En los últimos años en la ciudad de Córdoba la conservación del patrimonio urbano arquitectónico ha tomado unas características particulares desde muchos puntos de vista, que contemplan desde la gestión de los proyectos hasta los criterios de intervención puestos en juego. Ante la inacción del municipio en el campo de lo patrimonial, ha sido el Estado provincial el que ha encarado en las últimas dos gestiones de gobierno una serie de intervenciones en conjuntos patrimoniales de dominio público, asociado en algunos pocos casos a los llamados desarrollistas urbanos.

Dichas intervenciones —todas proyectados y/o ejecutadas en bienes ubicados en el área central de la ciudad y muy presentes en el imaginario de sus habitantes— han sido fuertemente publicitadas por el gobierno de la provincia en los medios de prensa, utilizando de forma explícita a la idea de progreso como el argumento que justifica, sostiene y da sentido a esas acciones. La retórica del progreso —de por sí anacrónica— utilizada por el gobierno provincial apela a la definición más elemental del concepto, la de "avanzar permanentemente"; pero se limita a los planos estrictamente físicos y materiales, olvidando o relegando aspectos que tienen que ver con la libertad de los ciudadanos, la igualdad y la cobertura de necesidades básicas. Desde su perspectiva, el progreso es, por un lado, algo que se puede experimentar con los sentidos, una experiencia definitivamente sensorial. Por otro, y en relación con lo

anterior, es un lugar al que se llega, el final de un recorrido que, en este caso, la ciudad ha desandado despojándose de ciertos y determinados lastres hasta arribar a un estado, el actual, superior a todos los anteriores. La exaltación del progreso se contrapone en el discurso oficial a una supuesta identificación entre la conservación del patrimonio y las nociones de estancamiento o incluso de atraso, como una manera de desactivar ante la opinión pública a posiciones contrarias. Para ser experimentado como un estadio superador, el progreso con el que nos "bendicen" nuestras autoridades necesita escenificarse en aquellos espacios de la ciudad en los cuales la historia y la memoria juegan un fuerte papel, o sea en sitios que podemos calificar como documentos urbanísticos y monumentos. Es precisamente en esos sitios en los cuales durante los últimos años se ha intervenido de una forma violenta y radical, acciones estas caracterizadas por la particular manera de introducir nueva arquitectura en conjuntos históricos cancelando su valor documental y modificando su poder evocativo.

2.2. La conflictiva relación entre lo nuevo y lo viejo. Algunos casos relevantes

La presentación y el estudio de algunos casos proyectados y ejecutados a partir de 2005 y hasta la fecha nos permitirán examinar valoraciones, criterios y propuestas de diseño que han configurado una tendencia en el modo de conservar, con consecuencias particulares para la consideración de la ciudad como patrimonio.

2.2.1. El ex Convento y Asilo del Buen Pastor

El edificio definitivo donde se asentaría el Convento y Asilo del Buen Pastor fue inaugurado en 1906, dieciocho años después del arribo de la orden a la ciudad de Córdoba. El proyecto se organizó a través de cuatro claustros principales, de una y dos plantas, distintos lenguajes en sus galerías y funciones claramente diferenciadas que se sucedían a lo largo de la por entonces llamada Avenida Argentina, liberando el vértice opuesto de la manzana para la huerta. Sobre el eje de la manzana, de planta en cruz griega y engarzada entre los claustros, la capilla se configuraba como una pieza relevante del conjunto, proyectada de acuerdo con el rol que debía cumplir en un convento de religiosas cuya vida se destinaba a la tarea asistencial. El conjunto conventual del Buen Pastor constituyó durante décadas una manzana compacta y homogénea en sus bordes dentro del tejido urbano del barrio de nueva Córdoba, cuya dinámica de cambios y sustituciones se aceleró de forma extraordinaria en los últimos años. Desde 1892 y hasta 2002 funcionó en gran parte del conjunto del Buen Pastor la Unidad Penitenciaria de Mujeres —incluso durante la última dictadura militar operó como centro clandestino de detención—, al tiempo que las monjas de la comunidad habitaban el resto. En 2001 la totalidad de la propiedad fue comprada por el Gobierno Provincial a la Orden y desafectada al año siguiente de su uso.

Para convertirlo en un Paseo Cultural y Recreativo, el estado provincial proyectó y ejecutó entre 2005 y 2007 la demolición total de los dos claustros de religiosas —los mejor conservados— y la demolición parcial de los dos restantes, liberando el resto de la manzana para espacio verde. La iglesia, despojada de la arquitectura original que la rodeaba, expone ahora tres fachadas nuevas. La fachada de conjunto sobre la avenida conserva el tramo central —la iglesia y los dos ingresos originales al convento y al

asilo— modificando torpemente la proporción de las aberturas, pero se “disuelve” al llegar a las esquinas. En esos puntos se manifiesta la nueva arquitectura que sustituye a la demolida; un conjunto de enormes volúmenes adosados a los viejos paramentos o montados sobre los restos del edificio antiguo alojan actividades ligadas a lo administrativo, lo comercial y lo gastronómico, en tanto la capilla se destina a auditorio y sala de conferencias. El afán de incorporar todos, o casi todos, los lenguajes de la arquitectura de circulación internacional en nuestro tiempo, el uso de grandes superficies vidriadas sostenidas por complejas estructuras metálicas, los juegos volumétricos que expresan una supuesta audacia estructural, la desmaterialización de las esquinas, la ignorancia acerca de las leyes compositivas que ordenaban el conjunto original para proyectar los añadidos, entre otros aspectos, evidencian la intención de imponer la arquitectura nueva sobre la inicial.



Manzana del Buen Pastor en la ciudad de Córdoba. Vistas del conjunto antes de la intervención (a la izquierda) y luego de inaugurado como paseo cultural y comercial (a la derecha)

2.2.2. El Museo Provincial Emilio Caraffa

El Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa se inauguró en 1916, proyectado por Juan Kronfuss en un sitio frente a la rotonda de la Plaza España, el sector de la “Ciudad Nueva” elegido por la elite cordobesa para asentar sus grandes residencias por aquel tiempo. Ubicado sobre un terreno de forma trapezoidal elevado varios metros sobre el nivel de la vereda, el museo se presentaba como un bloque completamente ciego en todas sus caras. Sobre un alto zócalo almohadillado, el edificio se desarrollaba según una estricta simetría, en cuyo centro se encontraba el único ingreso al que se llegaba por una escalera doble. El interior se configuraba como una sala única de proporciones alargadas iluminada cenitalmente por una claraboya de vidrios traslucidos.

En 2006 el gobierno de la provincia decidió una segunda ampliación del museo, utilizando para ese fin el edificio del Gimnasio Provincial —una interesante obra racionalista construida en 1936— y el espacio vacío que quedaba entre ambos. El proyecto de ampliación se propone “reordenar” el espacio de exposición y aumentar su superficie, para lo cual se construye un nuevo edificio que “engloba” y subordina de manera total a los existentes, reducidos ahora a un par de piezas menores insertas en un conjunto nuevo. El ingreso se ha desplazado a la calle lateral y se produce a través

del nuevo edificio, el que se expresa a través de un juego de volúmenes traslucidos superpuestos sobre una base de hormigón a la vista. El ingreso al edificio de 1916 se ha clausurado con la ampliación —incluso se han demolido las escaleras que conducían hasta él—, invirtiendo el funcionamiento original de la obra y perdiendo cualquier jerarquía, incluso formal, en el conjunto. Las dimensiones de las luces de las vigas metálicas que sostienen los nuevos volúmenes, la escala del voladizo que cubre el nuevo ingreso, los ligeros pilares que sostienen el volumen de depósitos, el uso de grandes envolventes de vidrio y policarbonato ponen en evidencia la intención de los diseñadores de generar una imagen de fuerte impronta tecnológica, en absoluto contraste con la de las arquitecturas existentes. El resultado es un collage fragmentado de formas y lenguajes sin la menor coherencia en el cual el edificio del Gimnasio ha prácticamente desaparecido a nivel de la percepción peatonal, mientras que el del Museo de comienzos de siglo aparece como una pieza prestigiosa pero disecada y engarzada por detrás a un artefacto mayor que la sostiene.



A la izquierda, el Museo Provincial E. Caraffa a pocos años de su inauguración. A la derecha, vista actual del conjunto con la intervención proyectada en 2006.

2.2.3. El Palacio Ferreyra

La notable residencia encargada por Martín Ferreyra constituía el único ejemplo en la ciudad del tipo de palacio urbano exento que, rodeado de jardines, ocupaba una manzana completa. El palacio, proyectado en 1911, se configura como un bloque compacto y macizo localizado en el centro de la parcela. Cada una de las cuatro fachadas presenta una composición particular, unificadas por la utilización rigurosa de los criterios académicos de composición y la repetición de elementos ornamentales que recrean la arquitectura del renacimiento francés. Dos plantas conforman el cuerpo principal del edificio, asentadas sobre un subsuelo donde se alojaban las dependencias de servicio. Un imponente hall central de planta rectangular y doble altura contiene la escalera monumental que conduce a las habitaciones del nivel superior. A él se abrían en la planta baja los grandes salones de recepción destinados a la vida pública de la familia.

Entre 2006 y 2007 el edificio fue intervenido para alojar al Museo Superior de Bellas Artes Evita de la Provincia de Córdoba. La intervención conservó la estructura espacial del hall central, pero demolió toda la tabiquería de los espacios adyacentes en las dos plantas principales y en el ático con el objeto de conseguir amplias salas de exposición.

La crujía ubicada sobre la fachada principal literalmente desapareció en todas los niveles, reemplazada por un estrecho espacio de cuatro niveles que según los diseñadores, introduce un nuevo eje compositivo perpendicular al que organiza el proyecto original. En ese espacio, que contiene una nueva escalera sin apoyos aparentes, todos los paramentos se han recubierto de materiales cuyos acabados tienden a diluir los límites — vidrios esmerilados y serigrafiados, acero inoxidable, aluminio, madera laqueada, cuero— y generar en el visitante, junto a la dramática iluminación, la sensación de ingresar a un espacio irreal e "híper moderno", casi de ciencia ficción. El contraste con el resto de las salas no puede ser mayor, si bien en todas el paramento interior de las fachadas se ha recubierto de la misma membrana de vidrio impidiendo la percepción de la caja muraria y sus perforaciones. En estos términos, el antiguo palacio ha desaparecido al desaparecer la distribución original y jerarquizada de sus espacios para vivir, testimonio de una forma de habitar de una clase en un determinado momento de la historia. Su cualidad de documento se ha reducido hasta casi desvanecerse, en tanto su condición monumental se ha banalizado a través de recursos frívolos en extremo y decididamente innecesarios —además de los mencionados—, tales como el prisma de cristal sobre el *porsche* y la extravagante iluminación de las fachadas.



Planta del primer piso del Palacio Ferreyra antes de la intervención (a la izquierda), y luego de ser convertido en Museo de Bellas Artes (a la derecha).

2.2.4. La Cervecería Córdoba

El edificio de la Cervecería Córdoba se construyó en 1912 y 1917 —con sucesivas ampliaciones hasta 1928— en el extremo del barrio pueblo de Alberdi, al oeste de la ciudad sobre el río. Junto al Hospital de Clínicas y la Usina Mendoza —a los que se sumaría un poco más adelante el Estadio de Belgrano— conformarían un conjunto de edificios de distinto carácter pero de fuerte identificación entre los habitantes del barrio. La planta industrial de la cervecería estaba conformada por una serie de galpones de grandes luces dispuestos en sentido perpendicular a la costanera y a una de las calles adyacentes. Sobre el otro frente un grupo de volúmenes escalonados daban forma a la fachada rematada en una torre, en la cual la chimenea de cincuenta metros cobraba un papel fundamental como referencia a escala del barrio. Unificaba al conjunto la tradicional mampostería de ladrillo a la vista de tradición inglesa propia de la

arquitectura industrial de la época, las cubiertas de zinc y la severa ornamentación neo-medieval con la que se coronaban todos los remates.

La fábrica de cerveza dejó de funcionar a fines de los años noventa del siglo pasado, quedando el edificio parcialmente abandonado hasta que toda la propiedad fue adquirida en 2006 por una empresa de desarrollos inmobiliarios. Dichas empresa proyecta construir en el predio un conjunto de edificios con mil departamentos que, a manera de placa, envuelven la antigua fábrica por el oeste y por el sur, aislándolo visualmente del resto del barrio. La chimenea —de enorme significación para los habitantes de Alberdi, un símbolo de su pasado industrial y obrero— fue demolida como primer paso en la ejecución del proyecto, lo que produjo una fuerte reacción en la opinión pública. Tal como está proyectado, los nuevos edificios de hasta treinta y cinco pisos suponen un impacto brutal en el tejido de un barrio que se ha mantenido homogéneo durante muchísimas décadas y cuyas alturas no superan las tres plantas. La disposición de las placas segrega al edificio de la fábrica del barrio al que pertenece y le da sentido, pasando a ser una pieza más de un conjunto de carácter semiprivado. En las naves de la vieja cervecería se han propuesto nuevos usos relacionados a lo comercial incluyendo el consabido museo. El contraste entre la nueva y la vieja arquitectura no puede ser mayor. La primera recurre a formas curvas, una estructura de gruesos pilotes de hormigón que la despegan del piso al menos diez metros y pieles acristaladas para las envolventes, en franca oposición a la solidez y al apego al suelo del edificio antiguo. Así tratado, el edificio de la Cervecería Córdoba reduce su valor como documento de diferentes momentos de la historia social y económica de la ciudad y de una cierta y particular relación de la ciudad con el río; al tiempo que su condición de objeto que arraiga la memoria colectiva ha sido desactivada al cercenar las posibilidades de apreciarlo desde cualquier punto del barrio. Esto último pretende ser salvado por los responsables del proyecto con la absurda propuesta de reconstruir la chimenea tal y como era, pero en otro sector del predio, aislada del edificio histórico que la contenía y le daba sentido.

2.2.5. La manzana del Banco Provincia de Córdoba

El edificio del Banco de la Provincia de Córdoba exhibió, desde su concepción original, la solidez y el lujo que una institución de sus características debía manifestar a los ciudadanos. El proyecto fue en encargado a Francisco Tamburini sobre una parcela ubicada en una manzana adyacente a la plaza fundacional de la ciudad, y la obra se inauguró en 1889. Tras una fachada de líneas eclectistas, el edificio se desarrolla en torno al salón de operaciones financieras —el sector destinado específicamente al movimiento de clientes—, un espacio de doble altura cubierto por una claraboya de grandes dimensiones y notable factura, que ilumina cenitalmente todo el recinto con una tenue luz coloreada. Un tiempo después se construyó un edificio en la parcela adyacente utilizando un lenguaje similar, y a lo largo del siglo XX la institución fue adquiriendo el resto de las edificaciones de la manzana, entre las que se cuentan un hotel, dos importantes residencias particulares y la antigua sede del Banco Hipotecario Nacional, todos construidos a comienzos del 1900. En 2000 el edificio proyectado por Tamburini fue declarado Monumento Histórico Nacional por la Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Sitios Históricos.



Manzana del Banco Provincia de Córdoba. Vista actual (a la izquierda) y fotomontaje de uno de los proyectos ganadores del concurso de ideas de 2008 (a la derecha).

A fines de 2008 el estado provincial convocó un concurso nacional e internacional de ideas para intervenir la manzana y ubicar allí un programa de noventa mil metros cuadrados, los que debían alojar a la nueva sede central del banco, oficinas para renta, centro comercial y departamentos de lujo, además de quince mil metros cuadrados de estacionamientos. A lo desmesurado del programa se sumó la premisa de ignorar de forma explícita la normativa vigente para el centro histórico, lo cual otorgó a los concursantes una libertad casi total para la formulación de sus propuestas, salvando la exigencia de conservar los cinco inmuebles históricos. Más allá de la inevitable inclusión de torres —que en algunos casos llegan a los ciento cincuenta metros—, la enorme mayoría de los proyectos revelan la dificultad de los diseñadores para interpretar la forma tradicional de ocupación del suelo en nuestras ciudades, las lentas transformaciones del parcelario, los modos usuales de consolidar las manzanas, la característica relación entre lo privado y lo público en nuestro tejido urbano, los usos habituales detectando sus lógicas a la hora de proyectar; y para integrar la nueva arquitectura con la preexistente. Todas las propuestas se formulan como ejercicios formales —sofisticados en algunos casos, burdos al extremo en otros— en los cuales los edificios patrimoniales juegan un papel muy menor, la mayoría de las veces subordinados a volúmenes que los engloban y aplastan ignorando su carácter excepcional. Una suerte de expresionismo tecnológico llevado al extremo es el denominador común de todos los proyectos, al que se quiere hacer aparecer como un signo de nuestro tiempo. Estructuras extremadamente audaces, membranas traslucidas como envolventes, envolventes como pantallas para proyecciones, paramentos vegetales y un largo etcétera son los recursos en los cuales se han depositado las cualidades expresivas de la nueva arquitectura, en un discurso que no dialoga con la arquitectura antigua sino que la acalla hasta casi enmudecerla. El extremo contraste entre la escala de lo nuevo y lo existente, y entre los componentes expresivos de ambas, revela un conflicto. En 2011 el proyecto fue relanzado con el nombre de Manzana del Bicentenario, sin retomar lo propuesto por los cuatro equipos seleccionados en el concurso sino adjudicándolo directamente a un estudio profesional. La publicidad que respalda al nuevo lanzamiento apela al slogan de "volver al centro",

identificando al proyecto con un rescate del centro de la ciudad y sus funciones vitales a través de la inclusión de las torres de departamentos, como solución a un supuesto —e inexistente— fenómeno de tugurización que lo afecta. Desde el punto de vista tipológico, morfológico y comunicacional el nuevo proyecto nada aporta más allá de la consabida exaltación de la tecnología y la auto-referencialidad, exigiendo para su construcción, como en los casos anteriores, excepciones a la norma vigente.

2.2.6. La “Casa de Las Tejas”

La que luego sería llamada Casa de las Tejas fue proyectada y construida durante el primer peronismo como parte de un conjunto arquitectónico mayor destinado a cubrir las demandas sociales de diferentes grupos hasta ese momento marginados; y como directa expresión de la voluntad de la nueva fuerza política de instalar el *estado de bienestar* en nuestro país a mediados del siglo XX. El común denominador de esta clase de equipamientos fue la utilización de las formas de la llamada “arquitectura colonial”, las que si bien se redujeron a una serie de tópicos elementales fácilmente identificables, debían servir para reforzar en los argentinos el nacionalismo que teñía a la ideología justicialista. Derrocado el peronismo en 1955, la Casa de las Tejas fue asiento del Poder Ejecutivo Provincial desde 1958 hasta 2010.



A la derecha, publicidad oficial del proyecto del Parque de las Tejas. Diario *Día a Día*, Córdoba, 16 de enero de 2011. A la izquierda, vista de la demolición de la ex casa de gobierno.

A fines de ese año el gobierno provincial decidió, de forma unilateral e inconsulta, la demolición del edificio argumentando que carecía de valores, y propuso allí la construcción de un parque que paradójicamente se denomina “Parque Las Tejas”. El valor la de utilidad de la arquitectura, entendido este en un primer nivel de comprensión como su capacidad para cobijar una actividad humana, fue ignorado. Al mismo tiempo, la desaparición de la Casa de las Tejas implicó la pérdida de un valioso documento para el estudio de una etapa riquísima de la historia urbanística de la ciudad de Córdoba, un relato hasta ahora parcial y poco articulado. Además, y por último, el edificio era un monumento que nos hablaba, desde su materialidad, de la concepción profundamente transformadora de la sociedad y del Estado de una corriente política en un momento de la historia de nuestro país, cuyos efectos, más allá de las valoraciones, perduran hasta hoy. A esto debemos sumarle el hecho de haber sido asiento del Poder Ejecutivo de la Provincia por más de cincuenta años, lo que le agrega un inestimable valor histórico. Su desaparición comporta la desaparición de un símbolo que, como tal,

aseguraba un enlace directo entre la sociedad actual y las pasadas sin intermediaciones. El parque temático que ocupa el predio incluye un muñón del edificio original para albergar al Museo de la Casa de Gobierno, entre otros destinados a planetario, observatorio astronómico y "Pabellón del cielo y la tierra", en los cuales la expresión futurista de sus formas y la exaltación tecnológica de sus envolventes asumen un protagonismo inusual.

3. REFLEXIONES FINALES

El conjunto de los casos mencionados más arriba —por cierto no los únicos en relación a la consideración y tratamiento del patrimonio urbano en los últimos años— ha generado una línea de acción en cuanto a la manera de intervenir sobre conjuntos históricos en nuestra ciudad. La introducción de nueva arquitectura en sectores o conjuntos reconocidos como patrimonio es una propuesta entendible y aceptable cuando los bienes no se adecuan a los programas propuestos por cuestiones relacionadas a los usos y las dimensiones requeridas, o cuando es necesario generar nuevas superficies para contenerlos. Sin embargo, en términos de conservación del patrimonio, se transforma en un problema cuando los agregados contemporáneos asumen un protagonismo desmedido e inusual en relación a lo antiguo. Eso es lo que está ocurriendo en nuestro medio, en tanto la nueva arquitectura inserta en entornos patrimoniales acapara y concentra la condición monumental del conjunto —dicho esto en términos simbólicos y no de escala— opacando hasta anularla a la que originalmente tenía la parte antigua y le confería un valor especial. De esta manera las intervenciones se plantean en términos de competencia o antagonismo entre lo nuevo y lo viejo, entre lo contemporáneo y lo patrimonial, competencia en la que invariablemente los sectores antiguos salen desfavorecidos. Esa nueva monumentalidad —cuya contracara es el adelgazamiento del carácter documental del patrimonio intervenido bajo los criterios que hemos expuesto— propone la exaltación de nuevos valores y la consecuente debilitación de su capacidad para arraigar la memoria colectiva. La voluntad de una gestión política de insertar a la comunidad que gobierna en la cultura global —que se concibe como científica y tecnológicamente avanzada e innovadora, o sea enrolada en la corriente del progreso modernizador— es aquello que se quiere conmemorar, incluso en edificios cuyo uso está destinado a conservar y tutelar lo heredado, como los museos de arte e historia. Para expresar lo antes dicho se recurre invariablemente a complejos montajes formales armados a través de la combinación acrítica de formas consagradas por publicaciones especializadas que circulan mundialmente; y fundamentalmente a la exaltación de la tecnología con la que estas formas se materializan —o que de ella derivan—, apelando a estructuras forzadas al límite de su equilibrio y a materiales novedosos, ligeros y de lustrosa apariencia. De ambas cuestiones surge una tercera: el absoluto contraste entre la arquitectura contemporánea y la patrimonial, entendido como un contrapunto entre lo tectónico asociado a lo superado y lo a – tectónico asociado a lo por venir

Así las cosas, la inclusión de arquitectura contemporánea en conjuntos antiguos deviene en conflicto, en el cual los segundos llevan las de perder. La relación entre lo nuevo y lo viejo se plantea en términos de contienda —en la que los nuevos edificios

les disputan a los antiguos el protagonismo dentro del conjunto o sector urbano— y no de equilibrada integración. La arquitectura patrimonial no es la que impone las leyes o lógicas del proyecto total a pesar de la autoridad que le confieren los valores que en ella se han reconocido, sino que debe adecuarse a aquellas que imponen los diseñadores de lo nuevo. Ante la desmesura del impacto visual que produce la exacerbación tecnológica de los agregados contemporáneos, las partes antiguas aparecen empequeñecidas, empobrecidas, retrasadas, enfatizando su caducidad. En este juego, sus estructuras tipológico – funcionales se ven modificadas hasta lo absurdo, para hacerlas encajar en nuevos conjuntos con nuevos usos para las que nunca estuvieron pensadas. Los edificios patrimoniales se reducen entonces a cascarras vaciadas o torpemente vueltas a llenar que actúan como ornamentos que prestigian a la arquitectura contemporánea en algunos casos, o directamente la estorban en otros. La acumulación y superposición de significados en dichos conjuntos dificulta la percepción y comprensión de los valores de lo pre-existente, ahora puestos en un pie de igualdad con los que encarna la nueva arquitectura y que pretenden consagrarse súbitamente.

El valor de utilidad que reconocemos en el patrimonio urbanístico nos autoriza a usarlo con, al menos, dos fines concretos: como espacio construido apto para alojar actividades que no desnaturalicen su estructura en una primera instancia, y luego, como documento a partir del cual un grupo de disciplinas cuyo objeto se define alrededor de lo urbano construyen sus conocimientos. Sin embargo, el uso correcto del patrimonio puede devenir en abuso —uso excesivo, impropio e indebido— cuando el carácter documental es suprimido a través de intervenciones extremas que transforman su materialidad de una manera substancial, arrastrando en ese proceso a su condición de monumento. Entender al patrimonio urbano en su doble condición de documento y monumento implica asumir que el uso de que él hagamos debe asegurar las condiciones para su correcta conservación. Para ser tal esta debe basarse en un conocimiento certero y una valoración rigurosa de los bienes, único punto de partida posible para proyectos que no subordine lo viejo a lo nuevo, sino que por el contrario, los relacionen en un diálogo razonable y respetuoso.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballart Hernández, Josep; Juan i Tresserras, Jordi. *“Gestión del patrimonio cultural”*. Editorial Ariel. Barcelona, 2001.
- Fernández de Rota y Monter (coordinador). *“Ciudad e historia: la temporalidad de un espacio construido y vivido”*. Universidad Nacional de Andalucía – Ediciones Akal S. A. 2008
- Fusco, Martín. *“La noción de patrimonio. Evolución de un concepto. Desde la antigüedad hasta nuestros días”*. En prensa.
- Iggers, Georg G. *“La ciencia histórica en el Siglo XX. Las tendencias actuales”*. Idea Books S.A. Barcelona, España. 1998.
- Le Goff, Jacques. *“Pensar la historia. Modernidad, presente progreso”*. Ediciones Paidós Ibérica S. A. Barcelona. 1997
- Le Goff, Jacques. *“El orden de la memoria. El tiempo como imaginario”*. Ediciones Paidós Ibérica S. A. Barcelona. 1991
- Levinas, Marcelo Fernando (editor). *“La naturaleza del tiempo. Usos y representaciones del tiempo en la historia”*. Editorial Biblos. Buenos Aires. 2008